

FAURÉ

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Barcarolles

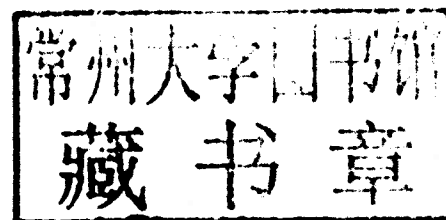


Bärenreiter

FAURÉ

Barcarolles

Editées par / Edited by / Herausgegeben von
Christophe Grabowski



Urtext
d'après / from / aus
Gabriel Fauré : Œuvres Complètes



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10842

INTRODUCTION

GENÈSE DES ŒUVRES

Comme le remarque à juste titre Joseph de Marliave, « les *Barcarolles* sont les pièces les plus caractéristiques du génie fauréen. »¹ La variété du langage musical et des moyens d'expression s'y manifeste tout autant sinon encore davantage que dans les *Nocturnes* – un autre genre que le compositeur affectionna de la même manière tout au long de sa vie.

Parmi leurs sources d'inspiration, on mentionne en premier l'œuvre homonyme, jamais égalée, de Frédéric Chopin, les *Lieder ohne Worte* de Felix Mendelssohn Bartholdy et plus particulièrement les trois *Venezianische Gondellieder* (op. 19 n° 6, op. 30 n° 6, op. 62 n° 5), puis, parfois aussi, la fameuse barcarolle des *Fées du Rhin* de Jacques Offenbach, que celui-ci reprit dans le quatrième acte de ses *Contes d'Hoffmann*. Il serait utile de compléter cette liste par les six barcarolles d'Anton Rubinstein – aujourd'hui presque oubliées – qui, autrefois, comptaient parmi ses compositions les plus connues.²

Malgré la diversité du caractère, le rythme ternaire souple et légèrement dansant, propre à la barcarolle, qui apparaît en filigrane dans chacune de ces œuvres, leur confère un important lien d'unité. Ici, la remarque formulée par le fils du compositeur, selon laquelle il eut « mille fois préféré désigner ses *Nocturnes*, ses *Impromptus*, même ses *Barcarolles*, sous la simple mention de Pièce pour le piano n° tant... », ³ paraît quelque peu exagérée.

La *Barcarolle* op. 26 est précédée dans l'œuvre de Fauré par une mélodie portant le même titre, composée en 1873. L'*Andante* de la *Sonate* pour piano et violon op. 13 possède également l'allure d'une langoureuse barcarolle. Publiée en janvier 1882 et donnée en première audition par Camille Saint-Saëns, le 9 décembre de la même année, au cours d'un concert à la Société nationale de musique, cette *Barcarolle* séduit d'emblée par son thème paisible et discret, partagé entre les mains dans le medium du piano. Sa partie centrale déploie une mélodie simple mais expressive d'un pur style *bel canto*, qui pourrait parfaitement être chantonnée par un gondolier vénitien si elle avait été placée dans un registre plus grave.

Les deuxième et troisième *Barcarolles* op. 41 et 42 furent composées durant l'été 1885 et éditées en 1886. Le caractère gaillard du thème syncopé de la première d'entre elles est

atténué par la nuance *piano*. À l'origine, ce thème était accompagné de l'indication *leggiero* qui a été supprimée lors de la révision de 1922–1924 au cours de laquelle les liaisons de phrasé ont également été modifiées aux mes. 7–10, afin de faire ressortir davantage la différence de caractère de ce bref passage, dépourvu d'accents et plus lyrique dans son expression. L'intensité émotionnelle et l'écriture musicale de certaines pages de cette œuvre s'approchent de celles de Liszt, comme, par exemple, aux mes. 39–66, 154–168, où il suffirait presque d'ajouter aux points culminants un *molto appassionato* pour confondre Fauré avec l'un de ses compositeurs de prédilection. Marguerite Long trouve « merveilleuse » la troisième *Barcarolle* ; elle apprécie aussi bien sa douce mélodie jetant « une ombre légère sur la rêverie qui s'enfonce doucement » que « son rythme berceur s'illuminant d'une phrase chantante qui prend son essor dans la liberté apparente du sentiment qui l'anime. »⁴ Cette interprétation poétique tranche nettement avec l'opinion d'Alfred Cortot, qui ne voit rien de véritablement neuf dans ces deux compositions. Il critique, avec diplomatie, non seulement leurs développements qu'il considère comme « trop importants pour la qualité des idées et la nature fragile de l'émotion » mais également l'ornementation qui, d'après lui, « s'oppose à l'épanouissement d'une phrase mélodique » et « surcharge » l'émotion sans « l'enrichir ». ⁵ La deuxième *Barcarolle* fut présentée pour la première fois au public par sa dédicataire, Marie Poitevin, le 19 février 1887 à la Société nationale de musique. La date de création de la troisième n'a pas encore été établie.

La quatrième *Barcarolle* op. 44, publiée vers la fin de 1886 ou au début de l'année suivante, renoue avec la simplicité mélodique de la première œuvre de la série. Elle est jugée d'un œil plus que bienveillant par Cortot, qui y trouve (avec son emphase habituelle) « la fantaisie indolente du rythme » berçant « une heureuse et sensible mélodie et le fiévreux parfum des lagunes mêlé à la volupté d'une voix amoureuse. »⁶ Joseph de Marliave la compare à « une lente songerie sur la rythmique rumeur des flots » où « dans le persistant dessin ascendant et descendant, le thème initial fond son chromatisme avec une grâce idéale ; puis se dégage et monte comme si l'esprit, d'un coup d'aile, voulait aller plus loin que l'horizon. »⁷ Marie Bordes-Pène l'interpréta pour la première fois en public le 19 mars 1889, à la salle Pleyel.

1 Joseph de Marliave, « Un musicien français : Gabriel Fauré », *Études musicales*, 1917, p. 16.

2 Fauré rencontra Rubinstein chez Saint-Saëns en 1870. Il l'avait très certainement entendu se produire en public à cette époque et, de plus, pouvait facilement découvrir ses œuvres par le biais de leur éditeur commun, car, comme le prouve le catalogue publicitaire imprimé sur l'une des pages de la première édition de la *Valse-Caprice* op. 30, Julien Hamelle publia la plupart des compositions du grand virtuose russe.

3 Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 139.

4 Marguerite Long, *Au piano avec Fauré*, Paris, René Julliard, 1963, p. 122. Observons que dans ses commentaires, Long se fonde en grande partie sur l'article de son mari Joseph de Marliave « Un musicien français : Gabriel Fauré ».

5 Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 (mais publié dès 1930 aux P.U.F.), p. 148–149.

6 *Ibid.*, p. 149.

7 Marliave, « Un musicien français : Gabriel Fauré », p. 18.

Pendant plusieurs années, Fauré délaissa le piano essentiellement au profit des compositions vocales, des musiques de scène (*Shylock*, *Caligula*) et du *Requiem*. Les troisième et quatrième *Valses-Caprices* op. 59 et 62, le sixième *Nocturne* op. 63 et la cinquième *Barcarolle* op. 66 marquent avec éclat son retour à la composition pianistique. Joseph de Marliave et Alfred Cortot, impressionnés par la puissance expressive de cette dernière œuvre – achevée en septembre 1894, éditée à la fin de la même année, créée le 2 mai 1896 à la Société nationale de musique sous les doigts de Léon Delafosse –, élargissent leur imaginaire de la lagune vénitienne à la haute mer.⁸ Comme le souligne Jean-Michel Nectoux, « la cinquième *Barcarolle* joue sur le mouvement, la passion, l'éclat, les rythmes contrariés d'un discours qui se brise. »⁹ Sa forme ingénieusement conçue, ses audaces harmoniques et l'originalité de son langage musical la hissent au rang des plus grandes pages fauréennes. En effet, dans ses points culminants, on retrouve l'intensité émotionnelle égale ou presque à celle de la partie finale de la *Barcarolle* de Chopin. Cette pièce fait partie des rares œuvres à avoir connu deux gravures durant la vie de Fauré, sans que l'on en sache la raison (perte ou détérioration des planches gravées originales ?) Sa seconde édition, dont la mise en page est identique à celle de la première, parut en 1919.¹⁰ Elle fourmille d'imperfections, ce qui s'expliquerait par la non participation du compositeur à la correction des épreuves.

Composée probablement en 1895, la sixième *Barcarolle* op. 70 fut d'abord publiée à Londres chez Metzler, au mois de février 1896, puis, quatre mois plus tard, chez Hamelle, à Paris. Sa première exécution publique, par son dédicataire Édouard Risler, eut lieu le 3 avril 1897, à la Société nationale de musique. Le contraste avec sa devancière est saisissant. Sans vouloir amoindrir ses qualités musicales, il serait difficile de ne pas adhérer à cette opinion de Jean-Michel Nectoux : « À en juger par son style, on croirait volontiers qu'elle fut esquissée, sinon tout à fait écrite, dix années auparavant, dans la foulée de la quatrième *Barcarolle* dont elle retrouve, avec plus de raffinement encore, l'écriture ondoïtante et charmeuse, un rien facile. »¹¹

8 *Ibid.* : « La Cinquième, vivante, puissante, qui sent le sel, le vent marin, la houle, et respire une joie vigoureuse et saine ; il y a des cris de matelots et la mélodie a des allures de barque penchée sur la vague, qui se redresse et file toutes voiles gonflées. » Cortot, *La musique française de piano*, p. 153 : « Ce qu'elle évoque, ce n'est plus seulement sur les canaux assoupis, dans la douceur des lointains vénitiens, l'image glissante d'une gondole où le bonheur s'est blotti. Ce grand souffle qui passe, emplissant les harmonies, c'est celui de la mer tendant de larges voiles. C'est l'audacieuse et libre passion d'un Antoine et d'une Cléopâtre que ces rythmes puissants entraînent et c'est la carène de leur nef somptueuse qui disparaît ainsi, au loin, dans la splendeur lumineuse du couchant. »

9 Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Paris, Fayard, 2008, p. 101.

10 Fauré signala à Edgard Hamelle « la nécessité absolue » de modifier la mise en page de cette édition « en raison du tassement insensé des mesures finales » (Gabriel Fauré, *Correspondance*, présentée et annotée par Jean-Michel Nectoux, Paris, Flammarion, 1980, Harmoniques, p. 330 ; lettre à Roger-Ducasse du 25 octobre 1923), ce que l'éditeur ignora complètement.

11 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, p. 102.

L'année 1905 marque la rupture entre Fauré et son principal éditeur parisien Julien Hamelle. Au mois de juillet, le compositeur signe un contrat avec la maison Heugel, qui publiera toutes ses œuvres jusqu'en 1913. Écrite en trois jours pendant l'été 1905,¹² parue en janvier 1906, puis en supplément au *Ménestrel* du 18 février de la même année (n° 3908), la septième *Barcarolle* op. 70 en est la première concrétisation. Avant d'être livré à Heugel, l'autographe de cette pièce fut reproduit en fac-similé (sous forme compacte de photomontage) dans le numéro de Noël 1905 du *Figaro illustré*. Même s'il fut qualifié par son créateur de « petit morceau », l'opus 70 annonce avec force un tournant décisif dans le style de Fauré qui, comme le résume si bien Jean-Michel Nectoux, se dirigera progressivement vers la « simplification du dessin dans la composition, destinée à en mieux faire surgir les lignes, la restriction relative des chatoiements sonores et de la palette harmonique, l'introduction de dissonances de plus en plus âpres, et l'écriture toujours plus linéaire des basses »¹³ – qualités toutes présentes dans cette œuvre donnée en première audition, presque immédiatement après sa publication, par Arnold Reitlinger, salle Érard, le 3 février 1906.

Du point de vue du renouvellement du langage musical, la huitième *Barcarolle* op. 96 se place dans la continuité de la précédente, tout en contrastant avec elle par son caractère. Joseph de Marliave la trouve « frissonnante d'une gaieté d'enfant, espiègle et fraîche, pleine d'humour et de fantaisie »¹⁴ sans relever « la rigueur du développement, la lucidité impérieuse des modulations, la beauté mélancolique et poignante de la seconde idée » – particularités remarquées par Cortot.¹⁵ D'une écriture très dense et d'une allure pleine d'entrain soulignée par le rythme syncopé du premier thème, c'est la dernière de cet ensemble des *barcarolles* où le dynamisme s'impose au point de nous surprendre par un éclatant *fortissimo* dans les deux dernières mesures de l'œuvre. Composée au mois de juin 1906 et présentée pour la première fois au public par Édouard Risler le 12 janvier 1907 à la Société nationale de musique, elle ne fut publiée qu'en novembre 1908.

La neuvième *Barcarolle* op. 101 – la « préférée » de M^{me} Long qui en assura la création (avec le cinquième *Impromptu* op. 102), le 30 mars 1909 à la salle Érard – renoue avec le lyrisme d'une « mélancolie d'un seul ton, gris sur gris », créant « l'atmosphère la plus délicate et la plus raffinée. »¹⁶ Joseph de Marliave la qualifie de « nostalgique esquisse

12 Lettre de Gabriel Fauré à son épouse du 14 août 1905 : « J'ai terminé le morceau en question. Il a huit belles pages, et je suis très fier de la facilité avec laquelle je l'ai conduit en trois jours. Et puis c'est un bon morceau pour débiter chez Heugel » (Gabriel Fauré, *Lettres intimes*, éditées par Philippe Fauré-Fremiet, Paris, Grasset, 1951, p. 109–110).

13 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, p. 406–407.

14 Marliave, « Un musicien français : Gabriel Fauré », p. 18.

15 Cortot, *La musique française de piano*, p. 159.

16 *Ibid.*, p. 162.

véniennne ».¹⁷ Sans hésiter, sa première interprète désigne aussi Venise comme « le cadre merveilleux de ce poème pour piano, d'une profondeur d'âme vibrante » et voit même en elle « le reflet de la vision » de cette ville dans l'esprit de Fauré.¹⁸ Une vision selon toute vraisemblance crépusculaire, ponctuée de quelques touches plus lumineuses, soulignées par les nuances plus développées qui appuient le côté expressif de la musique. « Elle s'ordonne comme une série de variations rythmiques, harmoniques ou polyphoniques sur un thème sombre, monotone comme une chanson de marin étrange et syncopée », comme le constate Jean-Michel Nectoux.¹⁹ Relevons un décalage de plus de six mois entre la présentation au public de cette pièce et sa parution en novembre 1909.

Après avoir terminé en 1910 les *Préludes* op. 103, absorbé par l'achèvement de *Pénélope*, Fauré abandonna le piano pendant près de trois ans. Il est au sommet de sa carrière au moment de la publication de la dixième *Barcarolle* op. 104 n° 2 par la maison Durand, au mois d'octobre 1913. La création de cette pièce a suivi presque immédiatement sa parution puisqu'elle fut présentée au public avec le onzième *Nocturne* op. 104 n° 1 et la *Barcarolle* suivante, op. 105, par Alfredo Casella, le 10 décembre 1913 à la Société musicale indépendante. Dans cette œuvre, l'utilisation du matériel thématique est aussi parcimonieuse que dans l'opus 101, où les premières mesures fournissent la base de tous les développements ultérieurs.

La onzième *Barcarolle* op. 105 fut également composée en 1913, durant un séjour de vacances à Lugano. Sa publication en janvier 1914 suit donc de près celle de l'opus 104. De son lieu de villégiature, Fauré écrit les mots énigmatiques suivants : « J'ai commencé à travailler à un morceau qui sera du piano, ou qui ne sera pas seulement du piano. Je n'en sais rien encore » ;²⁰ puis, le lendemain : « Quant au morceau commencé, il ne sera que le cinquantième, ou plus, de mes morceaux de piano ; de ceux que, sauf de rares exceptions, les pianistes laissent s'entasser sans les jouer. C'est pour dans vingt ans leur tour ! »²¹ D'un esprit plus mouvementé que celui des deux barcarolles précédentes, elle nous offre, remarque Alfred Cortot, « en même temps que la surprise d'une conclusion majeure, à la fois de caractère philosophique et de sentiment imprévu, un certain nombre de combinaisons pianistiques nouvelles qui vivifient l'intérêt d'un rythme moins caractéristique ».²² Tout en admirant « la solidité de la facture, la complexité de l'écriture » et l'ingéniosité de l'agencement de la coda, Jean-Michel Nectoux considère que ces pages résultent davantage de « l'habileté » que de « l'inspiration ».²³

17 Marliave, « Un musicien français : Gabriel Fauré », p. 18.

18 Long, *Au piano avec Fauré*, p. 124.

19 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, p. 487–488.

20 Fauré, *Lettres intimes*, p. 220 (lettre du 5 août à son épouse).

21 *Ibid.* (lettre du 6 août à son épouse).

22 Cortot, *La musique française de piano*, p. 162.

23 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, p. 492–493.

La douzième *Barcarolle* op. 106 bis, achevée en septembre 1915 à Saint-Raphaël, donne l'impression de jaillir, toute entière, d'une inspiration spontanée ; ce que semble pourtant contredire le propos extrait de la lettre de Fauré à sa femme : « J'ai deux morceaux de piano en train, très avancés tous les deux. Mais je les poulèche, comme font les ours avec leurs petits ! »²⁴ Son premier thème simple et mélodieux, se déroulant sur un accompagnement monotone, fait songer aux procédés similaires utilisés dans les œuvres du lointain passé, mais les harmonies audacieuses qui agrémentent les développements ultérieurs de chacun des deux thèmes replacent cette œuvre dans son vrai contexte. Dédiée à Louis Diémer, auteur des doigtés présents dans l'édition parue au mois de mars 1916, elle fut interprétée pour la première fois en public par son illustre dédicataire le 23 novembre 1916 aux Concerts Jacques Durand.

Les dernières années de la vie de Fauré furent particulièrement fertiles. Entre 1918 et 1924, il composa plusieurs œuvres importantes parmi lesquelles figurent deux pièces pour piano seul : la treizième *Barcarolle* op. 116 et le treizième *Nocturne* op. 119. La barcarolle, écrite à Nice en février 1921, qualifiée par le compositeur de « petit morceau »,²⁵ est d'un caractère joyeux et fluide, très proche de celui de l'opus 106 bis. Comme le remarque Jean-Michel Nectoux, « elle en reprend du reste le mode de développement, cheminant du plus simple au plus complexe, par variations harmoniques et rythmiques du thème principal, avec les dessins chromatiques et les descentes par tons entiers (mes. 31–40) caractéristiques du pianisme le plus tardif chez Fauré. »²⁶ Cette ultime barcarolle fut publiée en août 1921 puis donnée en première audition publique, par Blanche Selva, le 28 avril 1923, à la Société nationale de musique.

INTERPRÉTATION DES BARCAROLLES

Dans son ouvrage, Marguerite Long ne donne aucun conseil pratique pour l'exécution des barcarolles.²⁷ Ses descriptions poétiques du caractère de chacune de ces œuvres visent davantage à stimuler l'imagination des interprètes en manque d'inspiration qu'à leur venir en aide pour résoudre tel ou tel problème précis. L'enregistrement sur rouleau pneumatique de la première *Barcarolle* op. 26, réalisé par Fauré lui-même, est donc le seul document susceptible de livrer quelques

24 Fauré, *Lettres intimes*, p. 228 (lettre du 7 septembre 1915 à son épouse). Le second morceau est le douzième *Nocturne* op. 107.

25 *Ibid.*, p. 269.

26 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, p. 575.

27 Dans les pages consacrées à ces pièces, on relève toutefois un détail concret : une indication métronomique pour la neuvième *Barcarolle*, qui diffère de l'originale. Nous l'indiquons dans les Notes critiques (*Gabriel Fauré : Œuvres Complètes* VI/2). Long limite donc ses véritables conseils d'interprétation à la *Ballade* op. 19, aux *Nocturnes* op. 36, 63 et au *Thème et Variations* op. 73.

indications utiles pour la pièce en question.²⁸ Son interprétation se caractérise par un jeu franc privé de sentimentalisme, des fluctuations du mouvement, l'utilisation quasi-permanente de la pédale, le décalage entre la mélodie et la plupart des basses,²⁹ ainsi que par de nombreuses libertés textuelles.

Les deux dernières particularités mentionnées sont à imiter avec beaucoup de prudence. Les écarts par rapport au texte imprimé, constitués principalement de doublures en octave des basses et de quelques notes appartenant à la mélodie, de déplacements des basses à l'octave inférieure, et de l'arpègement des accords, peuvent s'expliquer par une exécution de mémoire qui eut lieu trente ans après la publication de la *Barcarolle*. Sans véritable importance pour l'interprétation de cette œuvre, ils ont été précisément décrits dans les Notes critiques.³⁰ En ce qui concerne le décalage entre les mains, cette façon d'exécuter plus particulièrement la musique romantique, assimilée souvent au *rubato* et censée apporter à l'exécution davantage de souplesse, a été complètement délaissée de nos jours par les interprètes de Fauré, mais persiste encore chez certains pianistes, spécialistes de Chopin.

L'édition de la première *Barcarolle* indique schématiquement une seule vitesse pour la pièce toute entière : *Allegretto moderato* ; elle est accompagnée d'un chiffrage métronomique (♩. = 46) qui a été complété pendant la révision de 1922–1924.³¹ Les variations du mouvement dans le jeu de Fauré, en parfaite adéquation avec le développement expressif de la musique,³² démontrent qu'en dehors des changements indiqués dans le texte,³³ une certaine souplesse du tempo est également indispensable pour rendre toutes les subtilités de cette pièce. Ainsi, les puristes qui voudraient voir les exécutions de toute la musique de ce compositeur obéir aux battements du métronome se trouvent désavoués.

28 Je tiens à remercier très chaleureusement Roy Howat de m'avoir communiqué une copie des enregistrements réalisés par Fauré, reproduits sur un piano Steinway-Welte appartenant à Denis Hall (Londres). Nos échanges souvent passionnants sur l'œuvre de ce compositeur m'ont encouragé au cours de la préparation du texte de ce volume.

29 On l'entend également dans les enregistrements fauréens de Marguerite Long, Samson François, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff (liste très certainement non exhaustive).

30 Voir les Notes critiques (Gabriel Fauré : *Œuvres Complètes* VI/2) concernant cette pièce.

31 Il est possible que le chiffrage en question, comme toutes les autres modifications de vitesse introduites dans les textes corrigés, soient dus à Roger-Ducasse, en concertation avec son maître Gabriel Fauré.

32 Hormis une légère différence du tempo initial (♩. = 50) qui, éventuellement, pourrait résulter du réglage de l'instrument utilisé pour reproduire le rouleau (voir la note 27), on relève : ♩. = 52 aux mes. 23–34, ♩. = 58 à partir de la mes. 35, pour atteindre ♩. = 63 au point culminant des mes. 61–64, ♩. = 54 dès la mes. 79. Précisons aussi la durée de l'enregistrement : 4 min. 07 sec.

33 Dans son enregistrement, Fauré respecte tous les assouplissements ponctuels du tempo qui figurent dans la première édition, à l'exception de celui de la mes. 32. Par ailleurs, il en a ajouté un supplémentaire, aux mes. 99–101, qui a été signalé dans les Notes critiques (Gabriel Fauré : *Œuvres Complètes* VI/2). Lors de la correction de 1922–1924, certaines de ces fluctuations furent supprimées (mes. 17–18, 19–20, 32, 87–88).

Pour ce qui est des indications de pédalisation, dont les partitions de Fauré sont très avares, l'enregistrement incite à l'utiliser partout où elle est justifiée musicalement (bien entendu avec modération), comme c'est le cas chez beaucoup d'autres créateurs laissant à leurs interprètes la liberté en cette matière délicate.

Le texte des cinq premières barcarolles, issu de la révision de 1922–1924, diverge beaucoup de l'original – plus abondant en détails agogiques et dynamiques, mais nettement moins fourni en phrasés. Pour concevoir une interprétation, il est conseillé de consulter aussi le premier état du texte, car les différences entre les versions n'ont été signalées que ponctuellement dans les Notes critiques (Gabriel Fauré : *Œuvres Complètes* VI/2).

* * *

L'éditeur du présent volume souhaite exprimer ses vifs remerciements à Jean-Michel Nectoux, Nicolas Southon, Annette Thein, Andrea Campora et Britta Schilling-Wang pour leur aide précieuse sans laquelle la nouvelle édition critique de ces pages fauréennes n'aurait jamais vu le jour.

Christophe Grabowski
Paris, décembre 2012

NOTES SUR L'ÉDITION

Le principe général de Gabriel Fauré : *Œuvres Complètes* est de suivre la dernière pensée du compositeur sur son œuvre, c'est-à-dire que nous adoptons les révisions ou ajouts de détail, assez nombreux, apportés au stade de la gravure précédant la première ou la deuxième édition, ou conservés sous forme de corrections manuscrites sur les exemplaires personnels de ses partitions imprimées. Pour ne pas surcharger le texte musical, les interventions des éditeurs scientifiques sont imprimées en petits caractères pour les nuances, les altérations et les silences. Les signes < et >, les arcs de phrasé, les liaisons de tenue et les hampes complétés sont signalés par l'ajout d'un petit trait ; toutes les autres interventions des éditeurs ont été placées entre crochets.

INTRODUCTION

GENESIS OF THE WORKS

As Joseph de Marliave rightly says, "the *Barcarolles* are the most characteristic of Fauré's genius".¹ The variety of musical language and means of expression is as notable here, if not even more so than in the *Nocturnes* – another genre that the composer held affectionately throughout his life.

Amongst their sources of inspiration, we mention primarily the unequalled homonymous piece of Frédéric Chopin, the *Lieder ohne Worte* by Felix Mendelssohn Bartholdy and in particular the three *Venezianische Gondellieder* (op. 19 no. 6, op. 30 no. 6, op. 62 no. 5), and even the famous barcarolle from the *Fées du Rhin* by Jacques Offenbach, that he used again in the fourth act of his *Contes d'Hoffmann*. It would be useful to complete this list with the six barcarolles by Anton Rubinstein – now almost forgotten, but which were once amongst his most famous compositions.²

In spite of the diversity of character, the flexible compound and lightly dancing rhythm peculiar to the barcarolle which is implicit in each of these pieces, gives them an important unifying bond. Here, the stock remark made by the composer's son, according to which he "preferred by a thousand times to mark his *Nocturnes*, his *Impromptus*, even his *Barcarolles*, with the simple title *Piece for piano* number such-and-such ..." ³ seems a little exaggerated.

The *Barcarolle* op. 26 is preceded in Fauré's output by a melody carrying the same title, composed in 1873. The *Andante* of the *Sonata* for violin and piano op. 13 also has the feel of a languorous barcarolle. Published in January 1882 and performed for the first time by Camille Saint-Saëns on the 9th December of the same year during a concert at the Société nationale de musique, this *Barcarolle* seduces immediately with its gentle and subdued theme, shared between the hands in the middle range of the piano. The central part encloses a simple but expressive melody in pure *bel canto* style, which could easily be sung by a Venetian gondolier if it were written in a lower register.

The second and third *Barcarolles* op. 41 and 42 were composed during the summer of 1885 and edited in 1886. The robust character of the syncopated theme of the second is softened by the *piano* dynamic. The theme was originally accompanied by the indication *leggiere* which was removed

during the revision of 1922–24. The slurring was also modified in bars 7–10, in order to better bring out the difference of character in this brief passage, devoid of accents and more lyrical in its expression. The emotional intensity and the musical writing on certain pages of this piece approach those of Liszt, as, for example, at bars 39–66, 154–68, where it would be sufficient almost to add a *molto appassionato* at climactic moments to confuse Fauré with one of his favorite composers. Marguerite Long finds the third *Barcarolle* "marvelous"; she appreciates as much his sweet melody "which throws a light shadow on the reverie which slowly disappears" as "his lulling rhythm which lights up with a singing phrase, expanding rapidly in the apparent freedom of the feeling which animates it."⁴ This poetic interpretation clearly contrasts with the opinion of Alfred Cortot, who sees nothing really new in these two compositions. He criticizes, with diplomacy, not only their developments which he considers "too long for the quality of ideas and the fragile nature of the emotion" but also the ornamentation, which, according to him, "counters the development of a melodic phrase" and "overburdens" the emotion without "enriching it".⁵ The second *Barcarolle* was performed for the first time in public by its dedicatee, Marie Poitevin, on the 19th February at the Société nationale de musique. The date of the first performance of the third has not yet been established.

The fourth *Barcarolle* op. 44, published towards the end of 1886 or at the beginning of the following year, picks up the melodic simplicity found in the first work of the series. It is judged with a more than benevolent eye by Cortot, who finds in it (with his usual grandiloquence) "the indolent caprice of the rhythm" rocking "a happy and tender melody and feverish scent of the lagoons mingled with the voluptuousness of a voice in love."⁶ Joseph de Marliave compares it to "a slow reverie on the murmur of the tides" where "in the persistent ascending and descending figure, the initial theme establishes its chromaticism with perfect elegance; then breaks free and climbs as if the spirit, in the blink of an eye, would go beyond the horizon".⁷ Marie Bordes-Pène played it for the first time in public on the 19th March 1889, in the salle Pleyel.

For several years, Fauré abandoned the piano in favor essentially of his vocal compositions, stage music (*Shylock*, *Caligula*) and the *Requiem*. The third and fourth *Valses-Caprices*

1 Joseph de Marliave, "Un musicien français: Gabriel Fauré", *Études musicales* 1917, p. 16.

2 Fauré met Rubinstein at Saint-Saëns' house in 1870. He surely heard him play in public at this time and, as well, could easily have discovered his works by means of their common publisher, as proved by the publicity catalogue where one of its pages advertising the first edition of the *Valse-Caprice* op. 30, shows that Julien Hamelle published most of the compositions by the great Russian virtuoso.

3 Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré* (Paris: Albin Michel 1957), p. 139.

4 Marguerite Long, *Au piano avec Fauré* (Paris: René Julliard, 1963), p. 122. We observe that Long bases her comments in large part on her husband Joseph de Marliave's article "Un musicien français: Gabriel Fauré".

5 Alfred Cortot, *La musique française de piano* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981, but published from 1930 by P. U. F.), pp. 148–9.

6 Cortot, *La musique française de piano*, p. 149.

7 Marliave, "Un musicien français: Gabriel Fauré", p. 18.

op. 59 and 62, the sixth *Nocturne* op. 63 and the fifth *Barcarolle* op. 66 brilliantly mark his return to composition for the piano. Joseph de Marliave and Alfred Cortot, impressed with the expressive power of that last work – completed in September 1894, edited at the end of the same year, performed for the first time on the 2nd May 1896 at the Société nationale de musique by Léon Delafosse – transpose their idea of the Venetian lagoon to the high seas.⁸ As Jean-Michel Nectoux underlines, “the fifth *Barcarolle* consists of drama, passion, and jagged rhythms interrupting the musical flow.”⁹ Its ingeniously imagined form, its audacious harmonics and the originality of its musical language push it to the ranks of the greatest of Fauré’s pages. In effect, in its climaxes, one finds the same emotional intensity or nearly the same to the climax of the final part of the *Barcarolle* by Chopin. This piece belongs to the rare works which were re-engraved twice during Fauré’s lifetime, without knowing the reason for it (loss or deterioration of the original plates?). Its second edition, whose page setting is identical to that of the first, appeared in 1919.¹⁰ It is teeming with flaws, which is explained by the non-participation of the composer in the correction of its proofs.

Composed probably in 1895, the sixth *Barcarolle* op. 70 was first published in London by Metzler in February 1896, then, four months later, by Hamelle, in Paris. Its first public performance, by its dedicatee Édouard Risler, took place on the 3rd April 1897, at the Société nationale de musique. The contrast with its precursor is striking. Without wanting to diminish its musical qualities, it would be difficult to contradict the opinion of Jean-Michel Nectoux: “To judge it by the style, one would guess that it was sketched, if not actually written out some ten years earlier, in the wake of the fourth *Barcarolle* (1886) whose flowing charm and facility it recalls in a more refined fashion.”¹¹

1905 marks the rupture between Fauré and his principal Parisian publisher Julien Hamelle. During July, the composer signs a contract with Heugel, who will publish all

his works until 1913. Written in three days during the summer of 1905,¹² appearing in January 1906, then in a supplement of the *Ménestrel* of the 18th February the same year (no. 3908), the seventh *Barcarolle* op. 70 is the first concrete expression of it. Before being delivered to Heugel, the autograph of this piece was reproduced in facsimile (in the compact form of a photomontage) in the 1905 Christmas edition of *Le Figaro illustré*. Even if it was described by its creator as a “little piece”, opus 70 strongly announces a decisive change in Fauré’s style which, as Jean-Michel Nectoux summarizes so well, propels him progressively towards the “simplification of the texture and the resultant emergent of the horizontal lines, the relative restriction of sensuousness in the sound and in harmonic palette, the introductions even sharper dissonances and the increasing linearity of the basses”¹³ – qualities which are all present in this work given for the first time, almost immediately after its publication, by Arnold Reitlinger, at the salle Érard, on the 3rd February 1906.

From the point of view of the renewal of the musical language, the eighth *Barcarolle* op. 96 follows the continuity of its predecessor, all the while contrasting with it in terms of character. Joseph de Marliave finds it “thrilling with the joy of a child, impish and fresh, full of humor and imagination”¹⁴ without pointing out “the rigor if its development, the masterful lucidity of the modulations, the melancholic and poignant beauty of the second idea” – particularities noted by Cortot.¹⁵ With very dense writing and a style full of life underlined by the syncopated rhythm of the first theme, it is the last in this set of barcarolles where the energy imposes itself to such an extent that we are surprised by a brilliant *fortissimo* in the last two bars of the piece. Composed during June 1906 and performed for the first time in public by Édouard Risler on the 12th January 1907 at the Société nationale de musique, it wasn’t published until November 1908.

The ninth *Barcarolle* op. 101 – M^{me} Long’s ‘favorite’ (it was she who performed it for the first time with the fifth *Impromptu* op. 102, on the 30th March 1909 at the salle Érard) – re-establishes the lyricism of “melancholy of a single shade, grey on grey”, creating “the most delicate and refined atmosphere.”¹⁶ Joseph de Marliave qualifies this with “the nostalgic hint of Venice.”¹⁷ Without hesitating, the piece’s first performer also refers to Venice “the marvelous setting for this poem for piano, with its vibrant depth of spirit” and she even sees in it “the reflection of the vision” of this city

8 *Ibid.*: “The Fifth, lively, powerful, smells of the salt, the marine wind, the swell and breathes vigorous and healthy joy; there are cries of the sailors and the melody gives the impression of a boat listing on a wave, which rights itself and takes off with full sails.” Cortot, *La musique française de piano*, p. 153: “What it evokes, is no longer only the drowsy canals, in the calm of distant Venice, the image of the gliding gondola where happiness is nestled. This great breath, which comes filled with harmonies, is from the sea stretched with wide sails. It is the audacious and free passion of an Anthony and Cleopatra that these strong rhythms carry away and it is the hull of their sumptuous vessel which thus disappears, in the distance, in the splendid light of the setting sun.”

9 Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur* (Paris: Fayard, 2008); English translation by Roger Nichols as *Gabriel Fauré, A musical life* (Cambridge University Press, 1991), p. 55.

10 Fauré signaled to Edgard Hamelle “the absolute necessity” of modifying the page setting of this edition “because of the insane compression of the final bars” (Gabriel Fauré, *Correspondance*, ed. and annotated by Jean-Michel Nectoux [Paris: Flammarion, 1980], Harmoniques, p. 330; letter to Roger-Ducasse dated the 25th October 1923), which the publisher completely ignored.

11 Nectoux, *Gabriel Fauré, A musical life*, p. 56.

12 Letter from Gabriel Fauré to his wife the 14th August 1905: “I have finished the piece in question. It has eight fine pages, and I am very proud of the facility with which I have written it in three days. And so it is a good piece to begin with Heugel.” (Gabriel Fauré, *Lettres intimes*, ed. Philippe Fauré-Fremiet [Paris: Grasset, 1951], pp. 109–10).

13 Nectoux, *Gabriel Fauré, A musical life*, p. 311.

14 Marliave, “Un musicien français: Gabriel Fauré”, p. 18.

15 Cortot, *La musique française de piano*, p. 159.

16 *Ibid.*, p. 162.

17 Marliave, “Un musicien français: Gabriel Fauré”, p. 18.

in Fauré's mind.¹⁸ A crepuscular vision, it seems, punctuated with a few lighter touches, underlined by the more developed dynamics which supports the music's expressiveness. "It consists of a series of harmonic or polyphonic variations on a strange, sombre, syncopated theme whose monotony recalls some sailor's song" as Jean-Michel Nectoux states.¹⁹ We note a delay of more than six months between the public presentation of this piece and its publication in November 1909.

After having finished the *Préludes* op. 103 in 1910, and absorbed by the completion of *Pénélope*, Fauré abandoned the piano for nearly three years. He is at the peak of his career when the tenth *Barcarolle* op. 104 no. 2 is published by Durand, in the month of October 1913. The first performance of the work followed almost immediately after its publication as it was presented to the public with the eleventh *Nocturne* op. 104 no. 1 and the following *Barcarolle* op. 105, by Alfredo Casella, on the 10th December 1913 at the Société musicale indépendante. In this work, the use of thematic material is as parsimonious as in opus 101, where the opening bars provide the base for all the developments which follow.

The eleventh *Barcarolle* op. 105 was also composed in 1913, during a holiday in Lugano. Thus, its publication in January 1914 closely follows that of opus 104. From his holiday home, Fauré wrote the following enigmatic words: "I have started to work on a piece which will be for piano, or which won't just be for piano. I am not sure yet";²⁰ then, the next day: "As for the piece I have begun, it will only be the fifteenth, or more, of my works for piano; the works that, apart from rare exceptions, pianists hoard without playing. *It will be their turn in twenty years!*"²¹ With a more lively spirit than both the preceding barcarolles, it gives us, notes Alfred Cortot, "at the same time as the surprise of an ending in a major key, sometimes a philosophical character or unexpected emotion, a certain number of new pianistic combinations which invigorate the interest of a less characteristic rhythm".²² Whilst admiring "the solidity and complexity of the writing" and the ingenious way the coda is laid out, Jean-Michel Nectoux considers that these pages are the result more of "expertise" than of "inspiration".²³

With the twelfth *Barcarolle* op. 106 bis, completed in September 1915 at Saint-Raphaël, we get the impression that it gushed, in its entirety, from a spontaneous inspiration; this seems, however, to contradict the topic found in a letter from Fauré to his wife: "I have two pieces for piano in progress, both very advanced. But I am licking over them, as bears would their young!"²⁴ The first theme, simple and

melodious, unfolds over a monotone accompaniment, reminiscent of similar procedures used in the distant past, but the audacious harmonies which embellish the later developments of each of the two themes puts the work in its correct context. Dedicated to Louis Diémer, author of the fingerings contained in the edition which appeared in March 1916, it was performed for the first time in public by this illustrious dedicatee on the 23rd November 1916 at the Jacques Durand Concerts.

The last years of Fauré's life were particularly fertile. Between 1918 and 1924, he composed several important works amongst which are two pieces for solo piano: the thirteenth *Barcarolle* op. 116 and the thirteenth *Nocturne* op. 119. The barcarolle, written in Nice in February 1921, described by its composer as a "little piece",²⁵ has a joyful and fluid character, very like opus 106 bis. As Jean-Michel Nectoux remarks, "it copies its development pattern too, going from extreme simplicity to extreme complexity through variations in harmony and rhythm and using the chromatic figurations and decents by whole tones (bars 31–40) characteristic of his late piano style."²⁶ This ultimate barcarolle was published in August 1921 and interpreted for the first time in public on the 28th April 1923 by Blanche Selva at the Société nationale de musique.

INTERPRETATION OF THE BARCAROLLES

In her book, Marguerite Long gives no practical advice for the performance of the barcarolles.²⁷ Her poetic descriptions of each piece's character are aimed more to stimulate the imagination of the pianists lacking inspiration rather than to come to his aid with a solution to a particular problem. The recording on piano roll of the first *Barcarolle* op. 26, made by Fauré himself, is therefore the only document able to provide a few useful indications for the piece in question.²⁸ His interpretation is characterized by honest playing which is bereft of sentimentality, by its fluctuations of speed, the almost permanent use of the pedal, the discrepancy between the melody and most of the bass line,²⁹ as well as numerous liberties taken with the text.

25 *Ibid.*, p. 269.

26 Nectoux, *Gabriel Fauré, A musical life*, p. 438.

27 All the same, in the pages devoted to these pieces, we find one concrete detail: a metronomic indication for the ninth *Barcarolle*, which differs from the original. Therefore, we indicate in the Critical notes (Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2) that M. Long limits her real advice on interpretation to the *Ballade* op. 19, to the *Nocturnes* op. 36 and 63 and to the *Thème et Variations* op. 73.

28 My heartfelt thanks to Roy Howat for having sent me a copy of the recordings made by Fauré, reproduced on a Steinway-Welte piano belonging to Denis Hall (London). Our often passionate exchanges about the works of this composer gave me great encouragement during the preparation of this volume.

29 We can also hear it in the Fauré recordings by Marguerite Long, Samson François, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff (a list which is evidently non exhaustive).

18 Long, *Au piano avec Fauré*, p. 124.

19 Nectoux, *Gabriel Fauré, A musical life*, p. 382.

20 Fauré, *Lettres intimes*, p. 220 (letter to his wife dated the 5th August).

21 *Ibid.*, p. 220 (letter to his wife dated the 6th August).

22 Cortot, *La musique française de piano*, p. 162.

23 Nectoux, *Gabriel Fauré, A musical life*, p. 386.

24 Fauré, *Lettres intimes*, p. 228 (letter to his wife dated the 7th September 1915). The second piece is the twelfth *Nocturne* op. 107.

The last two peculiarities mentioned should be imitated with much prudence. The differences in reference to the printed text, consisting principally of bass notes and a few notes in the melody doubled at the octave, the transfer of bass notes to the octave below, and the spreading of chords, can be explained by the fact that this was a performance from memory which took place thirty years after the publication of the *Barcarolle*. Without any real importance to the interpretation of this work, the details have been precisely described in the Critical notes.³⁰ In the case of the hands not being in step with one another, this style of playing peculiar to Romantic music, often assimilated in *rubato* and thought to bring more flexibility to the execution, has been completely abandoned by modern performers of Fauré's music, although it still persists in the style of certain pianists and Chopin specialists.

The edition of the first *Barcarolle* indicates in broad outline a single speed for the whole piece: *Allegretto moderato*; it is accompanied by a metronomic indication ($\text{♩} = 46$) which was added during the revision of 1922–24.³¹ The variations of speed heard in Fauré's playing, perfectly appropriate to the expressive development of the music,³² demonstrate that, apart from the changes marked in the text,³³ a certain flexibility is also indispensable to bring out all the subtleties of this piece. Thus, the purists who would like to see all performances of this composer's music submit to the beats of the metronome find their claims rejected. On the question of pedal indications, which, in Fauré's scores are used very sparingly, the recording encourages the player to use pedaling wherever this is justified musically (obviously with moderation), as in the works of many other composers who leave the decision to their interpreters to in this delicate matter.

Resulting from the revisions of 1922–24, the text of the first five barcarolles diverges very much from the original – more abundant in agogic and dynamic indications, but clearly less in the use of phrasing. To realize an interpretation, it is advisable to consult the original text, as the differences between the versions are only selectively described in the Critical notes (Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2).

* * *

The editor would like to express his grateful thanks to Jean-Michel Nectoux, Nicolas Southon, Annette Thein, Andrea Campora and Britta Schilling-Wang for their invaluable help without which the publication of this volume would not have been possible.

Christophe Grabowski

Paris, December 2012

(Translation by Sarah Plummer-Hanrahan)

EDITORIAL NOTES

The fundamental principle of Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* is to follow the composer's last stance on his work; in other words, we adopt the numerous revisions or small additions made at the engraving stage preceding the first or second edition or preserved in the form of handwritten corrections in his personal copies of his printed scores. In order to avoid an unnecessarily busy musical text, editorial amendments in term of dynamics, accidentals, and rests are given in small print. < and > markings, added phrasing slurs, ties and stems are indicated with a slash. All other editorial amendments are written in square brackets.

30 See the Critical notes concerning this piece (Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2).

31 It is possible that the figure in question (as is the case with all the other speed modifications introduced in the corrected texts) is by Roger-Ducasse, in consultation with his mentor Gabriel Fauré.

32 Save for a slight difference in the initial tempo $\text{♩} = 50$ which could result from the regulation of the instrument used to reproduce the piano roll (see note 27), we note: $\text{♩} = 52$ for bars 23–34, $\text{♩} = 58$ from bar 35, which reaches $\text{♩} = 63$ at the climax point of bars 61–4, $\text{♩} = 54$ from bar 79. It is useful to specify the total time of this sound document: 4'07.

33 In his recording, Fauré respects all the points where there is a relaxation in the tempo which appear in the first edition, with the exception of the one in bar 32. In addition, he adds an extra one at bars 99–101, which is marked in the Critical notes (Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2). During the corrections of 1922–24, certain of these fluctuations were deleted (bars 17–8, 19–20, 32, 87–8).

EINLEITUNG

ENTSTEHUNG DER WERKE

Joseph de Marliave bemerkt zu Recht, „die *Barcarolles* sind die charakteristischsten Stücke des Genies Fauré.“¹ Die Vielfalt seiner musikalischen Sprache und die Mittel seines Ausdrucks manifestieren sich in ihnen genau so, wenn nicht noch stärker, als in den *Nocturnes* – dem anderen Genre, dem sich der Komponist während seines ganzen Lebens immer wieder zuwandte.

Unter ihren Inspirationsquellen werden zuerst das unvergleichliche Werk selben Titels von Frédéric Chopin genannt, dann die *Lieder ohne Worte* von Felix Mendelssohn Bartholdy sowie insbesondere dessen drei *Venezianische Gondellieder* (op. 19, Nr. 6, op. 30, Nr. 6, op. 62, Nr. 5), gelegentlich auch die berühmte *Barcarolle* der *Fées du Rhin* von Jacques Offenbach, die er im vierten Akt der *Contes d'Hoffmann* (Hoffmanns Erzählungen) wieder aufnimmt. Diese Liste wäre zu ergänzen um die sechs heute beinahe vergessenen *Barcarolles* Anton Rubinssteins, die damals zu seinen bekanntesten Werken gehörten.²

Bei aller charakterlichen Verschiedenheit stellt der weiche und leicht tänzerische ternäre Rhythmus, der der *Barcarolle* eigen und in allen Stücken zu hören ist, ein wesentliches verknüpfendes Band dar. In diesem Zusammenhang erscheint die Bemerkung des Sohnes des Komponisten, der zufolge dieser „seine *Nocturnes*, seine *Impromptus* und auch seine *Barcarolles* tausendmal lieber einfach Klavierstück Nr. soundso ... genannt hätte“³ etwas übertrieben.

Der *Barcarolle* op. 26 geht im Schaffen Faurés ein Lied gleichen Titels voraus, das 1873 komponiert wurde. Auch das *Andante* der Sonate für Klavier und Violine op. 13 besitzt den Charakter einer schmachttenden *Barcarolle*. Die *Barcarolle*, die im Januar 1882 erschien und am 9. Dezember desselben Jahres anlässlich eines Konzerts der Société nationale de musique von Camille Saint-Saëns uraufgeführt wurde, verführt mit ihrem friedvollen und diskreten Thema, das sich im Klavier auf beide Hände verteilt, auf Anhieb. Ihr zentraler Teil enthält eine einfache, doch expressive Melodie in reinem Belcanto-Stil, die, wäre sie in tieferem Register gehalten, perfekt von einem venezianischen Gondoliere gesungen werden könnte.

Die zweite und die dritte *Barcarolle* op. 41 und op. 42 entstanden während des Sommers 1885 und erschienen 1886. Der muntere Charakter des synkopischen Themas der ersten von beiden wird abgemildert von der dynamischen Anweisung *piano*. Ursprünglich wurde dieses Thema von der Anweisung *leggiere* begleitet, die bei der Revision 1922–1924 entfiel, während der auch die Phrasierungsbögen von Takt 7–10 modifiziert wurden, um den abweichenden Charakter dieser kurzen Passage, frei von Akzenten und lyrischer im Ausdruck, stärker hervortreten zu lassen. Die emotionale Intensität und die musikalische Schreibweise bestimmter Passagen dieses Stückes nähern sich Liszt an, wie beispielsweise die Takte 39–66 und 154–168, bei denen es beinahe genügen würde, den Höhepunkten ein *molto appassionato* hinzuzufügen, um Fauré mit einem seiner Lieblingskomponisten zu verwechseln. Marguerite Long findet die dritte *Barcarolle* „wunderbar“; sie schätzt an ihr sowohl ihre süße Melodie, die „einen leichten Schatten auf die sich lieblich entfaltende Träumerei“ wirft, wie „ihren wiegenden, von einer sanglichen Phrase beleuchteten Rhythmus, der seinen Schwung aus der spürbaren Freiheit des Gefühls gewinnt, das ihn leitet.“⁴ Von dieser poetischen Deutung hebt sich deutlich die Meinung Alfred Cortots ab, der in diesen beiden Kompositionen nichts wirklich Neues erkennt. Diplomatisch kritisiert er nicht nur ihre Formverläufe, die er „gemessen an der Qualität der Ideen und der zerbrechlichen Natur ihrer Emotion für zu gewichtig“ erachtet. Seiner Meinung nach widersetzt sich ihre ornamentale Ausschmückung auch „der Entfaltung einer melodischen Phrase“ und „überlädt“ das Gefühl, ohne es „zu bereichern.“⁵ Die zweite *Barcarolle* wurde am 19. Februar 1887 zum ersten Mal von ihrer Widmungsträgerin Marie Poitevin bei der Société nationale de musique öffentlich aufgeführt. Das Uraufführungsdatum der dritten ließ sich bislang nicht ermitteln.

Die vierte *Barcarolle* op. 44, gegen Ende 1886 oder zu Beginn des folgenden Jahres veröffentlicht, nimmt die melodische Schlichtheit des ersten Stücks der Serie wieder auf. Sie wird von Cortot mit mehr als wohlwollendem Auge beurteilt, der in ihr (mit gewohnter Emphase) „die lässige Fantasie des Rhythmus“ erkennt, den „eine freudige und empfindsame Melodie und der fiebernde Duft der Lagunen vermischt mit der Wollust einer verliebten Stimme.“⁶ Joseph de Marliave vergleicht sie mit „einer langsamen Träumerei über dem rhythmischen Gemurmel der Wellen,“ wo

1 Joseph de Marliave, „Un musicien français: Gabriel Fauré“, in: *Études musicales* 1917, S. 16.

2 Fauré traf Rubinstein 1870 bei Saint-Saëns. Sicherlich hat er ihn zu dieser Zeit auch im Konzert gehört; auch konnte er seine Werke leicht bei ihrem gemeinsamen Verleger kennen lernen, denn wie eine Werbeseite mit Erscheinungen aus dem Katalog in der Erstausgabe der *Valse-Caprice* op. 30 belegt, veröffentlichte Julien Hamelle den größten Teil der Werke dieses großen russischen Virtuosen.

3 Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Paris (Albin Michel) 1957, S. 139.

4 Marguerite Long, *Au piano avec Fauré*, Paris (René Julliard) 1963, S. 122. Es sei darauf hingewiesen, dass Long sich in ihren Kommentaren größtenteils auf den Artikel ihres Mannes Joseph de Marliave stützt („Un musicien français: Gabriel Fauré“).

5 Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Paris 1981 (seit 1930 veröffentlicht bei den Presses Universitaires de France), S. 148–149.

6 Ebd., S. 149.

„im ständigen Wechsel des Steigens und Fallens das Eingangsthema seine Chromatik mit idealer Grazie gründet, sich dann befreit und aufsteigt, als ob der Geist, mit einem Flügelschlag, weit über den Horizont hinaus wolle.“⁷ Marie Bordes-Pène führte sie am 19. März 1889 in der Salle Pleyel erstmals öffentlich auf.

Während mehrerer Jahre vernachlässigte Fauré das Klavier, im Wesentlichen zu Gunsten von Vokalwerken, Bühnenmusiken (*Shylock*, *Caligula*) und des *Requiem*s. Die dritte und vierte *Valse-Caprice* op. 59 und 62, das sechste *Nocturne* op. 63 sowie die fünfte *Barcarolle* op. 66 markieren seine Rückkehr zu Kompositionen für Klavier. Joseph de Marliave und Alfred Cortot waren beeindruckt von der Expressivität des letztgenannten Werkes, das im September 1894 beendet, gegen Ende desselben Jahres publiziert und am 2. Mai 1896 in der Société nationale de musique von Léon Delafosse uraufgeführt wurde, und weiteten ihre bildlichen Assoziationen von der venezianischen Lagune zum offenen Meer hin aus.⁸ Jean-Michel Nectoux unterstreicht: „Die fünfte *Barcarolle* spielt mit der Bewegung, der Leidenschaft, der Pracht und mit den Rhythmen, die von einem zerfallenden Gespräch durchkreuzt werden.“⁹ Ihre genial entwickelte Form, ihre harmonische Kühnheit sowie die Originalität ihrer musikalischen Sprache erheben sie in den Rang der wichtigsten Stücke Faurés. Tatsächlich findet sich in ihren Kulminationspunkten beinahe dieselbe emotionale Intensität wie im Schlussteil der *Barcarolle* Chopins. Das Werk ist eines der wenigen, von denen man weiß, dass es zu Faurés Lebzeiten zweimal gestochen wurde, ohne dass der Grund dafür bekannt wäre (Verlust oder Beschädigung der originalen Stichplatten?). Die zweite Ausgabe, deren Einteilung mit derjenigen der ersten identisch ist, erschien 1919.¹⁰ Sie wimmelt von Fehlern, was sich wohl durch die fehlende Beteiligung des Komponisten bei der Korrektur der Abzüge erklärt.

Die sechste *Barcarolle* op. 70, wahrscheinlich 1895 komponiert, erschien zunächst im Februar 1896 bei Metzler in

London und dann, vier Monate später, bei Hamelle in Paris. Ihre erste öffentliche Aufführung fand am 3. April 1897 durch ihren Widmungsträger Édouard Risler bei der Société nationale de musique statt. Auffallend ist der Kontrast zu ihrer Vorgängerin. Ohne ihre musikalischen Qualitäten schmälern zu wollen, fiel es doch schwer, der Meinung Jean-Michel Nectoux' nicht zuzustimmen: „Ihrem Stile nach beurteilt, glaubte man gerne, sie wäre zehn Jahre zuvor skizziert, wenn nicht ganz geschrieben worden, in unmittelbarem Anschluss an die vierte *Barcarolle*, deren sanft wiegende, schmeichelnde Schreibweise sich in ihr, mit mehr Raffinement, wiederfindet, ein wenig allzu leicht.“¹¹

Das Jahr 1905 markiert den Bruch zwischen Fauré und seinem Pariser Hauptverleger Julien Hamelle. Im Juli unterschreibt der Komponist einen Vertrag bei Heugel, wo bis 1913 alle seine Werke veröffentlicht werden. In drei Tagen im Sommer 1905 geschrieben,¹² im Januar 1906, sowie als Supplement des *Ménestrel* am 18. Februar desselben Jahres (Nr. 3908) erschienen, ist die siebte *Barcarolle* op. 70 das erste Ergebnis dieser Zusammenarbeit. Das Manuskript dieses Stückes wurde vor der Übergabe an Heugel zunächst (in der kompakten Form einer Fotomontage) in der Weihnachtsausgabe von *Le Figaro illustré* 1905 im Faksimile abgedruckt. Auch wenn ihr Autor es als ein „kleines Stück“ qualifiziert, kündigt sich in seinem Opus 70 nachdrücklich eine entscheidende Wende von Faurés Stil an. Wie Jean-Michel Nectoux es so treffend zusammenfasst, „entwickelte er sich zunehmend hin zu einer Vereinfachung der Kompositionsstruktur, mit der Absicht, ein deutlicheres Hervortreten der Linien zu erreichen, zu einer relativen Beschränkung der Klangfarben und der harmonischen Palette, zur Einführung zunehmend rauer werdender Dissonanzen sowie zu noch stärker linear ausgerichteten Bässen“¹³ – alles Merkmale, die in diesem Werk vorhanden sind, das seine Uraufführung unmittelbar nach seinem Erscheinen durch Arnold Reitlinger in der Salle Érard am 3. Februar 1906 erlebte.

Unter dem Gesichtspunkt einer Erneuerung von Faurés musikalischer Sprache ordnet sich die achte *Barcarolle* op. 96 kontinuierlich nach ihrem Vorgängerwerk ein und steht dabei ganz in Kontrast zu deren Charakter. Joseph de Marliave erscheint sie „bebend von kindlicher Fröhlichkeit, schalkhaft und frisch, voller Humor und Fantasie“,¹⁴ ohne dabei „die Strenge ihrer Entwicklung, die zwingende Klarheit der Modulationen, die melancholisch-schmerzliche Schönheit des zweiten Themas“ aufzuheben – Besonderheiten, die Cortot angemerkt hatte.¹⁵ In sehr dichter Schreibweise und

7 Marliave, „Un musicien français: Gabriel Fauré“, S. 18.

8 Ebd.: „Die lebhafteste, kräftigste Fünfte, die das Salz und den Wind des Meeres, den Seegang spüren lässt, atmet starke, gesunde Freude; man hört Matrosen rufen und die Melodie erinnert an eine gebeugte Barke auf einer sich bäumenden Welle, die sich mit blühendem Segel auf den Weg macht.“ Cortot, *La musique française de piano*, S. 153: „Sie ruft nicht nur Bilder von den schläfrigen Kanälen des milden, fernen Venedig, das Bild einer gleitenden Gondel, wo das Glück zu finden ist, hervor. Sie evoziert auch den großen, vergehenden Luftzug voller Harmonien, vom Meere kommend, der die weiten Segel füllt. Es ist die Kühnheit und freie Leidenschaft eines Antonius und einer Kleopatra, die diese kräftigen Rhythmen mit sich reißen, der Rumpf ihres herrlichen Schiffs, das dort in der Weite, in der leuchtenden Pracht des Sonnenuntergangs, entschwindet.“

9 Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Paris (Fayard) 2008, S. 101.

10 Fauré betonte gegenüber Edgard Hamelle „die absolute Notwendigkeit, aufgrund der unsinnigen Enge in den letzten Takten“ die Seiteneinteilung dieser Ausgabe zu ändern (Gabriel Fauré, *Correspondance*, hrsg. und kommentiert von Jean-Michel Nectoux, Paris [Flammarion] 1980, *Harmoniques*, S. 330; Brief an Roger-Ducasse vom 25. Oktober 1923), was der Verleger komplett ignorierte.

11 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, S. 102.

12 Brief Faurés an seine Frau vom 14. August 1905: „Das fragliche Stück habe ich beendet. Es hat acht schöne Seiten, und ich bin sehr stolz auf die Leichtigkeit, mit der ich es in drei Tagen fertig gestellt habe. Und außerdem ist es ein gutes Stück, um damit bei Heugel zu debütieren.“ (Gabriel Fauré, *Lettres intimes*, hrsg. von Philippe Fauré-Fremiet, Paris [Grasset] 1951, S. 109–110)

13 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, S. 406–407.

14 Marliave, „Un musicien français: Gabriel Fauré“, S. 18.

15 Cortot, *La musique française de piano*, S. 159.

ausgelassenem Tempo, betont noch durch den synkopischen Rhythmus des ersten Themas, ist dies die letzte aus der Gruppe der *Barcarolles*, deren Dynamik sich bis zu einem überraschenden, strahlenden *fortissimo* in den letzten beiden Takten des Stückes entwickelt. Im Juni des Jahres 1906 komponiert und der Öffentlichkeit zum ersten Mal am 12. Januar 1907 von Édouard Risler bei der la Société nationale de musique vorgestellt, wurde sie erst im November 1908 veröffentlicht.

Die neunte *Barcarolle* op. 101 – die von Marguerite Long bevorzugte –, die am 30. März 1909 zusammen mit dem fünften der *Impromptus* op. 102 ihre Uraufführung in der Salle Érard bestritt, greift wieder den Lyrismus einer „Melancholie eines einzigen Tonfalls, Grau in Grau“ auf, „und ruft dabei eine ganz zarte und höchst feinsinnige Atmosphäre“ hervor.¹⁶ Joseph de Marliave beurteilt sie als „eine nostalgische venezianische Skizze.“¹⁷ Ohne Zögern bezeichnet auch ihre erste Interpretin Venedig als das „sagenhafte Ambiente dieses Gedichts für Klavier, das die Tiefe einer vibrierenden Seele hat“ und sieht in ihr gar „den Widerschein der Vision“ dieser Stadt in Faurés Geiste.¹⁸

Die Vision einer Abenddämmerung, scheint es, markiert von einigen leuchtenderen Pinselstrichen und unterstrichen von ausgearbeiteteren Details, die die expressive Seite der Musik unterstützen. „Sie erscheint als Reihe rhythmischer, harmonischer und mehrstimmiger Variationen über ein düsteres Thema, das monoton ist wie ein fremdes, synkopiertes Seemannslied,“ schreibt Jean-Michel Nectoux.¹⁹ Beachtlich ist der Abstand von mehr als sechs Monaten zwischen der öffentlichen Erstaufführung des Stückes und seinem Erscheinen im November 1909.

Nachdem er 1910 die *Préludes* op. 103 beendet hatte und mit der Fertigstellung der *Pénélope* beschäftigt war, vernachlässigte Fauré das Klavier für fast drei Jahre. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seiner zehnten *Barcarolle* op. 104 Nr. 2 bei Durand im Oktober 1913 befand er sich auf dem Gipfel seiner Karriere. Die Uraufführung des Stückes folgte seiner Publikation beinahe gleichzeitig, es wurde öffentlich gemeinsam mit dem elften *Nocturne* op. 104 Nr.1 und der auf sie folgenden *Barcarolle* op. 105 am 10. Dezember 1913 von Alfredo Casella bei der Société musicale indépendante uraufgeführt. In diesem Stück wird das thematische Material ähnlich sparsam verwendet wie in Opus 101, wo die ersten Takte die Basis für alle weiteren Entwicklungen lieferten.

Auch die elfte *Barcarolle* op. 105 wurde 1913 komponiert, während eines Ferienaufenthaltes in Lugano. Ihre Veröffentlichung im Januar 1914 folgte also direkt auf diejenige von Opus 104. Von seinem Erholungsort schrieb Fauré die folgenden enigmatischen Worte: „Ich habe an einem Stück zu arbeiten begonnen, das für Klavier sein wird, oder viel-

leicht nicht nur für Klavier. Ich weiß es noch nicht.“²⁰ Dann, am folgenden Tag: „Bei dem begonnenen Stück handelt es sich um das fünfzehnte oder noch mehr meiner Klavierstücke, die sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bei den Pianisten ansammeln, ohne gespielt zu werden. Sie werden es in zwanzig Jahren!“²¹ Alfred Cortot bemerkt, dass sie einen lebhafteren Charakter als die beiden vorhergehenden *Barcarolles* hat und „neben einem überraschenden Dur-Schluss, der zugleich einen philosophischen Charakter und eine unerwartete Gefühlslage offenbart, eine Reihe neuer pianistischer Kombinationen bietet, die das Interesse an dem wenig charakteristischen Rhythmus stärken.“²² Ganz „die Solidität ihrer Faktur, die Komplexität ihrer Schreibweise“ bewundernd, sowie die Genialität der Gestalt der Coda, meint Jean-Michel Nectoux, diese Seiten seien mehr dem „Geschick“ denn der „Inspiration“ zu verdanken.²³

Die zwölfte *Barcarolle* op. 106 bis, die im September 1915 in Saint-Raphaël fertig gestellt wurde, vermittelt insgesamt den Eindruck aus einer spontanen Inspiration zu sprudeln; dies scheint allerdings einem diesbezüglichen Briefausschnitt Faurés an seine Frau zu widersprechen: „Ich habe zwei Klavierstücke in Vorbereitung, beide sind recht weit fortgeschritten. Aber ich schlecke sie ab, wie es die Bären mit ihren Jungen tun!“²⁴ Ihr erstes, schlichtes und melodisches Thema entfaltet sich über einer monotonen Begleitung und lässt an ähnliche Abläufe in Stücken lange vergangener Zeiten denken, aber die gewagten Harmonien, die die weiteren Entwicklungen beider Themen ausschmücken, stellen das Werk in seinen wahren Kontext. Es ist Louis Diémer gewidmet, dem Autor der Fingersätze, die in der im März 1916 erschienenen Ausgabe enthalten sind, und wurde von ihrem berühmten Widmungsträger am 23. November 1916 bei den Concerts Jacques Durand erstmals öffentlich aufgeführt.

Die letzten Lebensjahre Faurés waren besonders fruchtbar. Zwischen 1918 und 1924 komponierte er etliche seiner Hauptwerke, unter ihnen zwei Stücke für Klavier solo: die dreizehnte *Barcarolle* op. 116 und das dreizehnte *Nocturne* op. 119. Die *Barcarolle*, im Februar 1921 in Nizza geschrieben, wird vom Komponisten als ein „kleines Stück“²⁵ beschrieben und hat einen fröhlichen, fließenden Charakter ähnlich demjenigen von Opus 106 bis. Jean-Michel Nectoux bemerkt zu ihr: „Sie übernimmt von den anderen die Art ihrer motivischen Entwicklung, von einfacheren zu komplexeren harmonischen und rhythmischen Variationen des Hauptthemas gehend, mit chromatischen Mustern und Ganztonabgängen (Takte 31–40), die für die Klaviermusik

20 Fauré, *Lettres intimes*, S. 220 (Brief Faurés an seine Frau vom 5. August).

21 Ebd. (Brief Faurés an seine Frau vom 6. August).

22 Cortot, *La musique française de piano*, S. 162.

23 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, S. 492–493.

24 Fauré, *Lettres intimes*, S. 228 (Brief Faurés vom 7. September 1915 an seine Frau). Bei dem zweiten Stück handelt es sich um das zwölfte *Nocturne* op. 107.

25 Ebd., S. 269.

16 Ebd., S. 162.

17 Marliave, „Un musicien français: Gabriel Fauré“, S. 18.

18 Long, *Au piano avec Fauré*, S. 124.

19 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, S. 487–488.

des ganz späten Fauré typisch sind.“²⁶ Diese letzte Barcarolle wurde im August 1921 veröffentlicht und dann, am 28. April 1923, von Blanche Selva bei der Société nationale de musique erstmals öffentlich aufgeführt.

ZUR INTERPRETATION DER BARCAROLLES

Marguerite Long gibt in ihren Schriften keinerlei aufführungspraktische Hinweise zu den *Barcarolles*.²⁷ Ihre poetischen charakterlichen Beschreibungen jedes dieser Stücke sollen vor allem die Vorstellung derjenigen Interpreten stimulieren, denen es an Inspiration mangelt, und weniger dieses oder jenes bestimmte Problem lösen. Die von Fauré selbst auf Walzen von der ersten *Barcarolle* op. 26 realisierte Einspielung stellt das einzig geeignete Dokument dar, das nützliche Hinweise für das fragliche Stück liefern kann.²⁸ Seine Interpretation ist charakterisiert durch ein ungezwungenes Spiel, frei von Sentimentalität, durch Tempo-Veränderungen, eine quasi-permanente Verwendung des Pedals, eine Verschiebung zwischen Melodie und Bässen,²⁹ wie durch zahlreiche Freiheiten gegenüber dem Notentext.

Gerade die beiden letztgenannten Eigenarten sollten mit großer Umsicht behandelt werden. Abweichungen gegenüber dem gedruckten Text, vor allem die Doppelung von Bässen und einiger Melodietöne in der Oktave, die Verlegung der Bässe um eine Oktave abwärts sowie das Arpeggieren von Akkorden, können in der Aufführung der *Barcarolle* aus dem Gedächtnis, dreißig Jahre nach ihrer Veröffentlichung, begründet sein. Da sie für die Interpretation dieses Stückes ohne echte Bedeutung sind, wurden sie den Notes critiques des Kritischen Berichts zugewiesen und sind dort genau beschrieben.³⁰ Die Verschiebung zwischen den Händen, eine bei der Aufführung romantischer Musik verbreitete Praxis, wird häufig mit einem *rubato* gleichgesetzt und soll eine größere Geschmeidigkeit bewirken. Dieses Mittel wird von den Interpreten Fauré'scher Musik heute gar nicht mehr angewandt, hält sich aber doch bei einigen Spezialisten Chopin'scher Klavierwerke.

Die Ausgabe der ersten *Barcarolle* enthält schematisch eine einzige Tempoangabe für das ganze Stück: *Allegretto moderato*, begleitet von der Metronomziffer $\text{♩} = 46$, die während der Revision 1922–1924 ergänzt wurde.³¹ Die Tempoveränderungen im Spiel Faurés in perfekter Übereinstimmung mit der expressiven Entwicklung der Musik³² demonstrieren, dass – abgesehen von den im Notentext angegebenen Änderungen³³ – eine gewisse Beweglichkeit des Tempos für die Wiedergabe aller Feinheiten des Stückes unverzichtbar ist. Es finden sich also die Puristen widerlegt, die gerne die gesamte Musik dieses Komponisten entsprechend seinen Metronomangaben aufgeführt sehen wollen. Auch hinsichtlich der Pedalisierung, für die sich in den Notentexten Faurés nur sehr spärliche Angaben finden, regt die Einspielung an, sie immer dort zu verwenden, wo sie musikalisch begründet ist (wohlgemerkt maßvoll), so wie viele andere Komponisten auch ihren Interpreten in dieser delikaten Frage Freiheit lassen.

Der Notentext der ersten fünf *Barcarolles*, der auf der Revision von 1922–1924 beruht, unterscheidet sich stark von der ersten Fassung – er ist reicher in agogischen und dynamischen Details, aber deutlich weniger mit Phrasierungen versehen. Für die Erarbeitung einer Interpretation sei angeraten, auch das frühe Textstadium zu konsultieren, da die Unterschiede zwischen beiden Fassungen in den Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht (Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2) nur punktuell benannt werden.

Der Herausgeber des vorliegenden Bandes möchte seinen großen Dank gegenüber Jean-Michel Nectoux, Nicolas Southon, Annette Thein, Andrea Campora und Britta Schilling-Wang für ihre wertvolle Hilfe ausdrücken, vermittels derer diese neue kritische Ausgabe Fauré'scher Werke das Licht der Welt erblicken kann.

Christophe Grabowski
Paris, Dezember 2012

(Übersetzung von Annette Thein)

26 Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, S. 575.

27 Ein konkretes Detail findet sich jedoch auf den diesem Stück gewidmeten Seiten: eine Metronom-Angabe für die neunte Barcarolle, die vom Original abweicht (siehe die Notes critiques zu Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2). Long beschränkt sich in ihren eigentlichen Aufführungshinweisen auf die *Ballade* op. 19, die *Nocturnes* op. 36, 63 und *Thème et Variations* op. 73.

28 Sehr herzlich möchte ich mich bei Roy Howat bedanken, der mir eine Kopie der Einspielung Faurés auf einem Steinway-Welte aus dem Besitz von Denis Hall (London) übermittelte. Unser oftmals fesselnder Gedankenaustausch über Fauré hat mich bei der Vorbereitung dieses Bandes ermutigt.

29 Dies hört man auch in den Einspielungen von Werken Faurés durch Marguerite Long, Samson François, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff (eine sicherlich unvollständige Liste).

30 Siehe den Kritischen Bericht (Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2) zu diesem Stück.

31 Möglicherweise geht auch diese Ziffer, wie alle weiteren Modifizierungen des Tempos im korrigierten Text, zurück auf Roger-Ducasse, der sie mit seinem Lehrer Fauré abstimmte.

32 Mit Ausnahme einer leichten Tempodifferenz am Anfang $\text{♩} = 50$, die eventuell aus der Einstellung des Instruments resultiert, das für die Rolle verwendet wurde (siehe Anmerkung 27), ist festzustellen: Takt 23–34 $\text{♩} = 52$, ab Takt 35 $\text{♩} = 58$, um in den Takten 61–64, am Spannungshöhepunkt $\text{♩} = 63$ zu erreichen, und ab Takt 79 $\text{♩} = 54$. Die genaue Dauer der Einspielung ist 4'07.

33 Fauré respektiert in seiner Einspielung alle in der Erstausgabe enthaltenen Tempoveränderungen, abgesehen von derjenigen in Takt 32. Andererseits ergänzt er eine in den Takten 99–101 (siehe Notes critiques zu Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2). Bei der Revision von 1922–1924 wurden einige dieser Schwankungen getilgt (T. 17–18, 19–20, 32, 87–88).

ZUR EDITION

Das grundlegende Prinzip der Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* ist es, der Fassung letzter Hand des Komponisten zu folgen, d. h. die zahlreichen Revisionen oder Ergänzungen, die im Stadium des Sticks für die erste oder zweite Auflage hinzugefügt wurden oder in seinen persönlichen Druckexemplaren in Form handschriftlicher Korrekturen konser-

viert sind, werden übernommen. Um den musikalischen Text nicht unnötig zu überfrachten, sind die Ergänzungen der Herausgeber bei Dynamik, Akzidenzien und Pausen in Kleinstich wiedergegeben, die Zeichen $\lessgtr$ und $\gtr$ sowie ergänzte Phrasierungs- und Haltebögen und Notenhälse sind durch eine dünne Durchstreichung kenntlich gemacht. Alle weiteren herausgeberischen Eingriffe sind in eckigen Klammern notiert.

SOMMAIRE / CONTENTS / INHALT

Introduction	III
Genèse des œuvres	III
Interprétation des <i>Barcarolles</i>	V
Notes sur l'édition	VI
Introduction	VII
Genesis of the works	VII
Interpretation of the <i>Barcarolles</i>	IX
Editorial notes	X
Einleitung	XI
Entstehung der Werke	XI
Zur Interpretation der <i>Barcarolles</i>	XIV
Zur Edition	XV
 1 ^{re} Barcarolle op. 26	 1
2 ^e Barcarolle op. 41	9
3 ^e Barcarolle op. 42	22
4 ^e Barcarolle op. 44	36
5 ^e Barcarolle op. 66	42
6 ^e Barcarolle op. 70	53
7 ^e Barcarolle op. 90	60
8 ^e Barcarolle op. 96	65
9 ^e Barcarolle op. 101	72
10 ^e Barcarolle op. 104/2	79
11 ^e Barcarolle op. 105	84
12 ^e Barcarolle op. 106 bis	92
13 ^e Barcarolle op. 116	98

Édition séparée, basée sur : *Gabriel Fauré, Œuvres Complètes*, publiées en association avec Musica Gallica, Édition des œuvres du patrimoine musical de France, avec le soutien du Ministère français de la culture, de la Fondation Francis et Mica Salabert, du Palazzetto Bru Zane – Centre de Musique romantique française et de la Fondation Singer-Polignac, volume VI/2 (BA 9468) édité par Christophe Grabowski.

Separate edition based on: *Gabriel Fauré, Œuvres Complètes*, issued in association with Musica Gallica, Edition of the works of musical heritage of France with assistance of the French Ministry of Culture and the Foundation Francis et Mica Salabert, Palazzetto Bru Zane – Centre de Musique romantique française, and the Foundation Singer-Polignac, volume VI/2 (BA 9468), edited by Christophe Grabowski.

Einzelausgabe nach: *Gabriel Fauré, Œuvres Complètes*, herausgegeben mit Unterstützung von Musica Gallica, Ausgabe der Werke des musikalischen Erbes Frankreichs mit Unterstützung des französischen Kulturministeriums, der Stiftung Francis et Mica Salabert, des Palazzetto Bru Zane – Centre de Musique romantique française und der Stiftung Singer-Polignac, Band VI/2 (BA 9468), vorgelegt von Christophe Grabowski.

1^{re} Barcarolle

Op. 26

Allegretto moderato ♩ = 46

p e cantabile

1 2 3 1 2 1

4

p

poco cresc. [*>*]

7

mf

p

cantando

10

cresc.

*) Voir les Notes critiques. / See the Critical notes.